

## 書評

演劇史は如何なる方法で捉えることが可能か？

神山彰編

## 『交差する歌舞伎と新劇』

阿部 由香子

一

演劇はやっぱり面白い、と本書を読んで改めて感じた。観る楽しさは多くの人が知っているだろうが、考える対象としての演劇も実はかなり面白い。大学で「演劇概論」や「演劇入門」のような授業を担当する場合、初回の授業で受講者に次のような質問に答えてもらうことにしている。

- ① これまでのような演劇を観たことがあるか。
- ② 演劇に対してどのようなイメージを抱いているか。
- ③ 演劇の特性はどのようなところにあると思うか。

十年以上同じ質問をしているので答えの内容や傾向は少しずつ変化してきている

が、③の演劇の特性に関しての返答はあまり変わりが無い。皆、口をそろえて「ライブであること」「生だということ」を挙げる。かくいう私も演劇が一回性の芸術である、ということをおそらく突き詰めて前に提としてきたところがあった。十代の頃からピーター・ブルックの「演劇とは風に記された文字である」などというカッコいいフレーズと共に、演劇は観客の目の前で展開する出来事であると認識してきた。

しかし、こと演劇史について考えようとする際に、この演劇の特性と改めて向き合ってみると、もう一つの自明の理に行き当たる。それは、演劇は「生きている人間が演じている舞台」を「生きている人間が観る」行為だということである。死んでしまった俳優の舞台を観ることは不可能であり、自分が生まれる前の舞台もまた観ることは出来ない。つまり、人間一人一人の中に「自分の演劇」があり、その記憶を人の数だけ集めていくことが出来れば、偏りのない演劇史を記述することも可能なものかもしれない。

いずれにせよ、演劇ほど研究の対象として不完全なものはないし、実は成り立つの

どうかさえかなり怪しいと思いがら日々過している。

そのようにぼんやりとした迷いを抱えたままにいる私に強烈な衝撃を与えたのが、神山彰による「近代日本演劇の記憶と文化シリーズ」であった。音声や映像の資料さえ残っていないくても、同時代を生きた人々の記憶には強く刻まれたであろう演劇について可能な限りその実態を明らかにし、記述していくこうとする姿勢からは、いつかは消えるという演劇の宿命に対する焦燥感や使命感さえも感じられる。本書はその第四巻となる。これまで明治期から昭和戦前期までの日本演劇史を叙述する際には、歌舞伎と新劇との関係が、あたかもきれいに線引きできるかのようになり、時には対立関係を成していたかのように捉えられることが多かった。果たしてそのような単純な関係ではなかったことが全体を通して明らかにされていく。

## 二

本書は大きく五つのパートによって構成されている。まず冒頭の第Iパート（総論）では、編者である神山が明治期から一九六〇年代までの歌舞伎と新劇の関係を目を向

けながら、「両者には横断的な人的交流があり、相互に影響しあい、あるいは相互補完的な関係のなかで、『近代演劇』のイメージを作ってきた」(P.8)という視座を明確にするところから始まる。同時に明治期から百年にわたる演劇のダイナミズムを捉えるためには「歌舞伎から新歌舞伎へ、新派、新劇、アンガラという時系列的に進歩していくような叙述では、リアルタイムの現象は捉えきれない」(P.12)という点、明治四十年代に突如「新劇」運動が起こったように語られたのは「『新劇』が『身体』ではなく『精神』から成立したかのように論じられてきたから」(P.14)であるという警鐘、俳優はもちろん、演出、美術、照明などのスタッフ、そして観客も含めて演劇が成立していることの再確認、などこれまでの演劇史がいかに多くのことを取りこぼしてきたかということを示唆している。

続く第Ⅱパート「歌舞伎と新劇の複合」では明治期初頭から三十年代までを中心として、歌舞伎が新しい波と向き合いながら変化をとげていく過程が「演劇改良運動と川上音二郎の新演劇―『江戸城明渡』という問題領域」(後藤隆基)、「黙阿弥と新歌

舞伎のあいだ―「狭間」の作者たち」(日置貴之)、「漂流奇譚西洋劇」あるいは歌舞伎とメロドラマの出会い」(堤春恵)の三つの論考によって捉えられている。演劇改良会、川上音二郎、新歌舞伎、「漂流奇譚西洋劇」というキーワードはこれまでも大まかにつなぎあわされて、明治の演劇史のイメージを作ってきた重要な要素であったが、それらの意味を再定義しなくてはならないほどこれらの論文では多様な資料に基づきながら実態を明らかにしている。

例えば明治三十六年に川上一座が明治座で上演した『オセロ』や『ヴェニスの商人』については、日本人によるシェイクスピア劇上演の重要なステップとして、または川上の正劇運動として幾度となく語られてきたが、同年に上演した『江戸城明渡』の詳細と反響に目を向けた後藤の論考からは異なるものが見えてくる。当時の演劇状況がいかに混沌としていたかである。『江戸城明渡』の作者である高安月郊と川上音二郎とのそれぞれの思惑、この公演を通して「旧幕府を歌舞伎に、薩長を新演劇に見立て、江戸城そのものの運命を劇壇の覇権に準える」(P.54)視線の存在など、まさ

に時代が大きく動いていたことが分かる。

また、そのような上演の背景だけではなく舞台で勝海舟を演じた川上の台詞術と観客が台詞を聴く行為との関係に目を向けた指摘が大変興味深かった。博多出身の川上の九州弁は、江戸っ子の勝海舟を演じる上でしっくりこない、という多くの劇評家のダメ出しを拾っただけにとどまらず、そもそも『江戸城明渡』や『オセロ』における登場人物二人の対話の場面の連なりで舞台を展開させていくという手法に、当時の観客が当惑したであろうことに着目している。明治三十年に歌舞伎役者が『ハムレット』の独白場面を演じることが如何に困難であったかは堤春恵「仮名手本ハムレット」の有名な一場面でも描かれているが、長く続く二人対話の場面もまた、当時の芝居の世界では相当珍奇な印象であったのかもしれない。新たな試みを意識的に取り入れようとする表現者と、これまでの尺度では測れないものに出くわした時の観客との温度差が生じる局面においては、時に「よく分らないけれど面白い」という魅力が生まれることが多い。また、演劇史においては「実験的」「先駆的」な試みの嚆矢とみ

なしてすませてしまふことがまゝある。しかし後藤は、資料を丹念に腑分けし、舞台を初日に観た高麗蔵の次の言葉に着目する。

「一体言葉が見物に解らないと云ふのは云ひ廻しの悪い為めなので、師匠〔九代目団十郎〕などは合方なしの素で台詞を云つて居りましても、ドンな遠くの見物にも判然と聞えるのは、言葉がチャンと七五調で音曲になつてゐるからなので御坐います」〔新俳優と旧俳優（三）〕（P.53、傍点筆者）

明治三十年代の観客にとつて、芝居の台詞は俳優の声音と調子が肝心であり、耳に心地よく響くべきものであつた。台詞の内容に重きを置いた台詞術がなかなか観客の耳に受け入れられなかつたのではないかという点を示唆している。音二郎と月郊による新たな台詞を目指す試みを、後藤が俳優の身体のみならず観客の身体をも含めて何が起こつていたのか捉えようとした指摘といえよう。このような視点は明治期の日本演劇を分析する上でより重要になってくるに違いない。

### 三

第三パート〈共有領域と中間領域〉で取り上げている明治四十年代から大正期の日本演劇は、歌舞伎と新劇、新派と新劇との境界がもつとも線引きし難い時期であつたといえる。「花柳章太郎の新劇座―新しい〈現代大衆劇〉を求めて」（赤井紀美）、「小山内薫と晩年の偉人劇―『森有礼』『戦艦三笠』『ムッソリニ』（熊谷知子）、「共有領域としてのプロレタリア演劇―前進座の誕生とその背景」（正木喜勝）という三つの論考からは、まさにこの時期の演劇が、どのような役者が、どここの劇場で、何という作品をどのような舞台作品として観客に提示したのか、という事実関係を捉えない限り把握することができないことが分かる。

大正十年から昭和十二年まで活動が続けた新劇座について整理、考察をした赤井の論考には、その難しさがとりわけ現れている。赤井は、新劇座について論じる際に明治期から大正十年に至るまでの新派と歌舞伎、新派と新劇との複雑な関係が前提として存在することを確認する作業から始めている。その際、注目した二つのターニング

ポイントの一つ目が明治四十五年前後で、新しく登場した新劇が〈芸術的〉で〈非商業主義的〉な性格であるのに対して、新派が〈通俗的〉で〈商業主義的〉な演劇ではないかという批判が高まりをみせた時期とする。しかし赤井が「新興勢力に対しての既存勢力という図式は、本郷座時代において既に新派と歌舞伎の間でもみられたものだ」（P.122）とするように、新派もまた、「新しい芝居」として登場し、歌舞伎の古さを観客に印象づけた時期があつた。だが、だからといって歌舞伎↓新派↓新劇という変遷がきれいに割り切れるかというところはいかないのである。「新しい芝居」がいくら登場しようとも、歌舞伎は依然として日本演劇の中心であり続けていたし、新派も「現代劇」として様々な同時代性を獲得していきながら、役者の存在感を観客の中に根強く残していくことに成功していくからである。

もう一つのターニングポイントとなる大正五、六年ごろは、新派が「三頭目時代」を迎え、反対に新劇の勢いが衰えをみせていた。その事態を赤井は「新派の〈復活〉は対立項としての〈新しい芝居〉が隆盛期

を過ぎ、勢いが衰えつつあった反動とも捉えられるのではないだろうか」(P.124)と分析する。確かにそのような力関係の影響はあるだろうが、せっかくジャンルの対立とは異なる視点で大正期を捉えようとしているのだから、あえてそこにとらわれることはないだろう。結局は観客にとって新派でなければ得られない楽しみが存在したからであり、それを追求し続けようとする舞台の作り手の強烈な意欲があったからではないか。演劇史的には説明しがたい混沌とした状況ではあるが、役者も劇作家も観客も何かしら迷いながらも新しい面白さを希求していたのが大正前期である。花柳章太郎や久保田万太郎や小山内薫が、この時期に何をしたのか、という点をつないでいくと《芸術的》にも《商業主義的》にも見えてくるに違いない。その双方を包含するような空気を理解することが肝要なのではないかと思う。

その意味では、小山内が没する直前の昭和初頭に偉人劇を書いて演出した舞台の様相を明らかにし、考察を加えた熊谷の論考の以下のような結びに共感を覚える。

「今日、小山内薫を論じる際には『或新ら

しい芝居』の答えを追い求めたり、彼のあらゆる『矛盾』を糾弾したりするのはなく、その時代背景のなかで小山内の実際の仕事を究め直すことが必要なのではないだろうか。」(P.176)

#### 四

第Ⅳパート《演技と劇作》は、演技術や劇作法などテクニカルな変遷と影響関係について論じた三つの論考「演技術から見る歌舞伎と新劇」(笹山敬輔)、「表情をめぐる冒険―明治時代末期、新旧俳優の挑戦と挫折」(村島彩加)、「久保栄と岩田豊雄と歌舞伎―新劇の劇作家とその歌舞伎観」(大橋裕美)からなる。第Ⅴパート《戦後の転換点》の「昭和三十年代の新劇と歌舞伎の間―個人的回想」(毛利三彌)、「新劇・アングラから見る歌舞伎―一九七〇年前後を中心に」(神山彰)の二本も含めて、昭和以降の演劇史については、それほど混乱することなく興味深く読むことができる内容である。

今回は、演劇史について考えることと、叙述することの面白さと困難の双方を再確認する機会となったが、とりわけ明治三十年代から大正十年前後までがきわめて厄介

であると痛感した。今後まだまだ新たな演劇地図が提示され、これまでとは異なるものが見えてくることになるだろう。演劇史を考えるためには、演劇という表現の特質についての基本理解はもちろんのこと、各時代の文化的土壌、海外との影響関係など、様々な事象についての知識がベースとして必要となる。しかし時として、基盤となるはずの知識が徒となり、理解しがたい演劇の姿が眼前に現われることもあるだろう。その時には、まず主観を廃し可能な限り実態を把握することに立ち返るばかりである。演劇が研究の対象となりうる可能性はそこにしか残されていないと感じる。

(二〇一六年二月 森話社 A5判 三五二ページ 本体四五〇〇円)

(あべゆかこ 共立女子大学教授)